



Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY
DENMARK

Komposition und Musiktherapie - voneinander lernen

Form und Inhalt in der Musiktherapie

Bergstrøm-Nielsen, Carl

Published in:
Give them music

Publication date:
2003

Document Version
Early version, also known as pre-print

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):
Bergstrøm-Nielsen, C. (2003). Komposition und Musiktherapie - voneinander lernen: Form und Inhalt in der Musiktherapie. In E. Fitzthum, & P. Gruber (Eds.), *Give them music: Musiktherapie im Exil am Beispiel von Vally Weigl*. (pp. 158-170). Praesens Verlag. Wiener Beiträge zur Musiktherapie Vol. 6

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Dies Artikel ist auch gedruckt erschienen in: Elena Fitzthum und Primavera Gruber (Hrsg.): GIVE THEM MUSIC. Musiktherapie im Exil am Beispiel von Vally Weigl. (=Wiener Beiträge zur Musiktherapie 6). Wien (Ed. Praesens), 2003.

KOMPOSITION UND MUSIKTHERAPIE - VONEINANDER LERNEN. FORM UND INHALT IN DER MUSIKTHERAPIE.

(COMPOSITION AND MUSIC THERAPY - LEARNING FROM ONE ANOTHER. FORM AND CONTENT IN MUSIC THERAPY)



By way of music therapy improvisations, the composer can find a direct approach to music. On the other hand, the music therapist can profit immensely from becoming familiar with the composer's craft. The use of familiar elements from the study of form, developmental motifs, serial method, simple symmetrical forms with varied repetitions, and their effectiveness with reference to music therapy sequences with a young, mentally handicapped woman will be evaluated.

Der Komponist kann über die musiktherapeutische Improvisation einen unmittelbaren Zugang zur Musik gewinnen. Umgekehrt profitiert der Musiktherapeut vom selbstverständlichen Umgang des Komponisten mit seinem musikalischen Handwerk. Der gezielte Einsatz bekannter Elemente aus der Formenlehre wie Entwicklungsmotive, serielle Methode oder auch schlichte symmetrische Formen mit variierten Repriseen wird am Beispiel einiger musiktherapeutischer Sequenzen mit einer jungen Frau mit geistiger Behinderung hin überprüft.

Für Komponisten sind Form und Struktur der Musik wichtig. Gerade dies sind die Grundelemente, mit denen man direkt arbeitet, das Medium, worin die ästhetischen Qualitäten, Erfindung etc. zum Ausdruck kommen. Und wenn Komponisten und andere Musiker über Musik sprechen, halten sie sich typisch an Konkrete, nämlich an Handwerkliche.

Für Musiktherapeuten ist etwas anderes wichtiger. Vereinfacht gesagt, ist die Ansicht verbreitet, die Musiktherapie-Musik komme direkt vom Gefühl, sie gestalte sich wie vom selbst, solange wir uns nur brav auf unsere psychologische Themen konzentrieren. Die Beschäftigung mit Form und Struktur an sich hat daher keinen grossen Sinn.

Beide, Komponisten und Musiktherapeuten, haben etwas gemeinsam: sie setzen sich über das Gegebene in der Musik hinweg, wollen Neues schaffen. Und sie können voneinander lernen.

Durch die Bekanntschaft mit Musiktherapie kann für den Komponisten, den Musiker und den Hörer das Verhältnis zur Musik direkter und unmittelbarer werden, und dies ist vielleicht die bekannteste Form des Lernens voneinander. Als Musiktherapeut profitiere ich aber auch von dem handwerklichen Gefühl des Komponisten und hier bin ich schon bei meinem Thema.

Bevor ich zur Musiktherapie kam war ich Musiker und Komponist. Die zwei Säulen meiner heutigen musiktherapeutischen Arbeit sind die Theorie der Psychodynamik und die freie Improvisation. Bei der Arbeit mit geistig behinderten Erwachsenen, die oft über keine verbale Sprache verfügen, improvisieren wir oft über sehr lange Zeitstrecken. Aus diesen Erfahrungen schöpfe ich die Ideen, mit deren Hilfe ich hier über das angedeutete Thema reflektieren möchte. Kommt wirklich alles in der Musiktherapie von innen oder gibt es auch bei den Musiktherapeuten Überlegungen zu Struktur und Form ?

BEGRIFFE AUS DER FORMENLEHRE / AUS DER MUSIKALISCHEN ANALYSE UND IHRE MÖGLICHE RELEVANZ FÜR DIE MUSIKTHERAPIE

EINIGE BEGRIFFE UND MODELLE AUS DER FORMENLEHRE

Symmetrie

A B A

A B A1 - A B A var

Addition, komplexe Zusammensetzungen

A B C D E F G ...

A B A C A D A E A F A G A ...

Entwicklungsmotive:

(Formdynamische Auffassung von Ernst Kurth)

---- e ---- e ---- E ---- E!

Fuga - Prinzip, keine feste Form

[Thema] -----

[Thema] -----

[Thema] -----

[Thema] -----

Erinnern wir hier an einige gängige Begriffe aus der Formenlehre. Die wohlbekannte Symmetrie kann das Material ausbreiten, und das, was sich mittels der Reprise wiederholt, wird in eindringlichster Weise hervorgehoben. Die Rückkehr zum Gleichen erzeugt Statik, als wäre die Zeit aufgehoben! In unserer Klientengruppe praktizieren wir manchmal eine symmetrische Form mit variierte Reprise: Präsentationslied zum Anfang und ein Auf Wiedersehen-Lied zum Schluss, wie es sicher so viele KollegInnen tun.

"Improvisationsprozess ist jetzt Schluss, wir sollen uns wieder umstellen...". Eine andere Verwendung von Symmetrie habe ich praktiziert, um allzu chaotische Situationen zu vermeiden, die in erstarrten Ritualen zu enden drohten, und um mich besser durchzusetzen: Ich improvisierte über bekannte Lieder am Klavier und nahm dies auf, um später eine Aufnahme davon abzuspielen. Dank diesem Abspielen konnte ich dann etwas mehr mit meiner Mimik und meinem Gestus tun, während die Situation doch immer noch durch die bekannte Melodie einigermaßen "in Griff" blieb. Allerdings wurden dann mögliche überraschende Entwicklungen zu einem gewissen Grade ausgeschlossen.

Der Begriff "Entwicklungsmotiv", welcher Ernst Kurth für die Analyse romantischer Musik schuf, kann nützlich sein für die Beschreibung improvisatorischer Prozesse - wie man bei einem Motiv verweilt und es bearbeitet, wie das Motiv energetisch auf- und abnehmen kann.⁽¹⁾

Auch die Fuge kann hier als ein einfaches Modell für Einheit in der Komplexität dienen. Ein weiteres Modell dafür folgt...

SERIELLE METHODE

(NACH STOCKHAUSEN/CBN)⁽²⁾

Parameter

z.B.

- Tonhöhe

- *Dauer*

- *Klangfarbe*

- *Dichte*

- *Kontrastgrad*

- *etç.*

KONTINUUM

GLEICHBERECHTIGUNG DER PARAMETER

ALLES KANN MITEINANDER VERBUNDEN WERDEN. SENSIBILISIERUNG

ANALYSE - REIHEN - SYNTHESE

"IMAGINÄRE LANDSCHAFT"

SCHAFFEN

Die serielle Methode, wie ich sie hier darstelle, ist ein avanciertes Modell für das Erfassen von komplexen Klangveränderungen, die auch für freie improvisatorische Prozesse sehr relevant sein kann. Es werden im Prinzip exakt beschreibbare Parameter analysiert und die konkreten Veränderungen werden immer global in Relation zum total Möglichen gesehen. So bewegen sich zum Beispiel die Tonhöhen innerhalb den ganzen Umfang des Praktizierbaren nicht wie traditionell innerhalb der Oktave (daher eher 'orchestral' als 'melodisch' - in traditioneller Terminologie sprechend). Der Klang kann sich in vielen Dimensionen verändern, sehr analog die Beschreibung des Wetters etwa, worin man Parameter wie Temperatur, Windstärke, Grad der Bewölkung und mehr betrachten würde. Der Komponist analysiert so die Möglichkeiten aus diesem implizit holistischen Ausgangspunkt aus und setzt Neues zu einer 'Imaginären Landschaft' zusammen. Umgekehrt können wir Improvisationen analysieren, indem wir uns zur Betrachtung der grossen Linien in den Parameterbewegungen stützen. [\(3\)](#)

DIE GEDULD AUSKOMPONIEREN. EIN BEISPIEL.

Lone ist eine 29-jährige geistig behinderte Frau mit der Diagnose infantiler Autismus. Zu ihr hatte ich von Anfang an einen guten Kontakt, sie praktizierte aber auch autistische Rituale wie Umherschmurren und Hyperventilation und war scheinbar endlos fasziniert von Einrichtungen, die mit geringem Aufwand lange klingen konnten, wie das Instrument Chimes mit seinen herunterhängenden Stäbchen, oder das Fallenlassen eines Balls in eine Rahmentrommel. Auf dem Xylophon spielte sie gerne und hier sah ich die Möglichkeit, ihr

aus dem Zauberkreis solcher "automatischen" Aktivitäten herauszulocken mit dem Ziel, ihre Aufmerksamkeit auch nach aussen zu lenken und sie zu einem kommunikativen Austausch führen zu können.

Sie spielte anfänglich sparsam, ab und zu gab es aber die Möglichkeit, Blickkontakt aufzunehmen und unser gemeinsames Spiel zu kommentieren - das waren spannende Momente. Ich musste mich hier mit Geduld wappnen. Wie sollte ich vorgehen? Einerseits wollte ich gerne Initiative zeigen, 'Lokomotive' sein, viel spielen um eine auffordernde und herauszufordernde Rolle einzunehmen, andererseits war doch auch Offenheit, Zurückhaltung, Pausen erforderlich, damit sie genügend Raum bekommen könnte. Es fiel mir da diese seriell inspirierte Struktur-Idee ein: ein ganzes, sich ständig variierendes Universum von Spieldauern, die das alles fassen konnte ohne von monotonen Repetitionen geprägt zu sein, dessen fortlaufende Gestaltung auch musikalisch interessant sein würde.

Vorstellung von Wechsel der Längen und Dichten, aus der seriellen Methode inspiriert (13/3 01) - "Geduldigungsstruktur"



Das graphisch ausgeführte Beispiel zeigt einen ersten spontanen Kontakt innerhalb der Musik. Nach 6 Minuten setzte sie eine Initiative - direkt nach einer gut halbminutigen Pause -, die zu noch einer kleinen Dialog führte.

CARL / LONE 13/3 2007

THERAPIST :

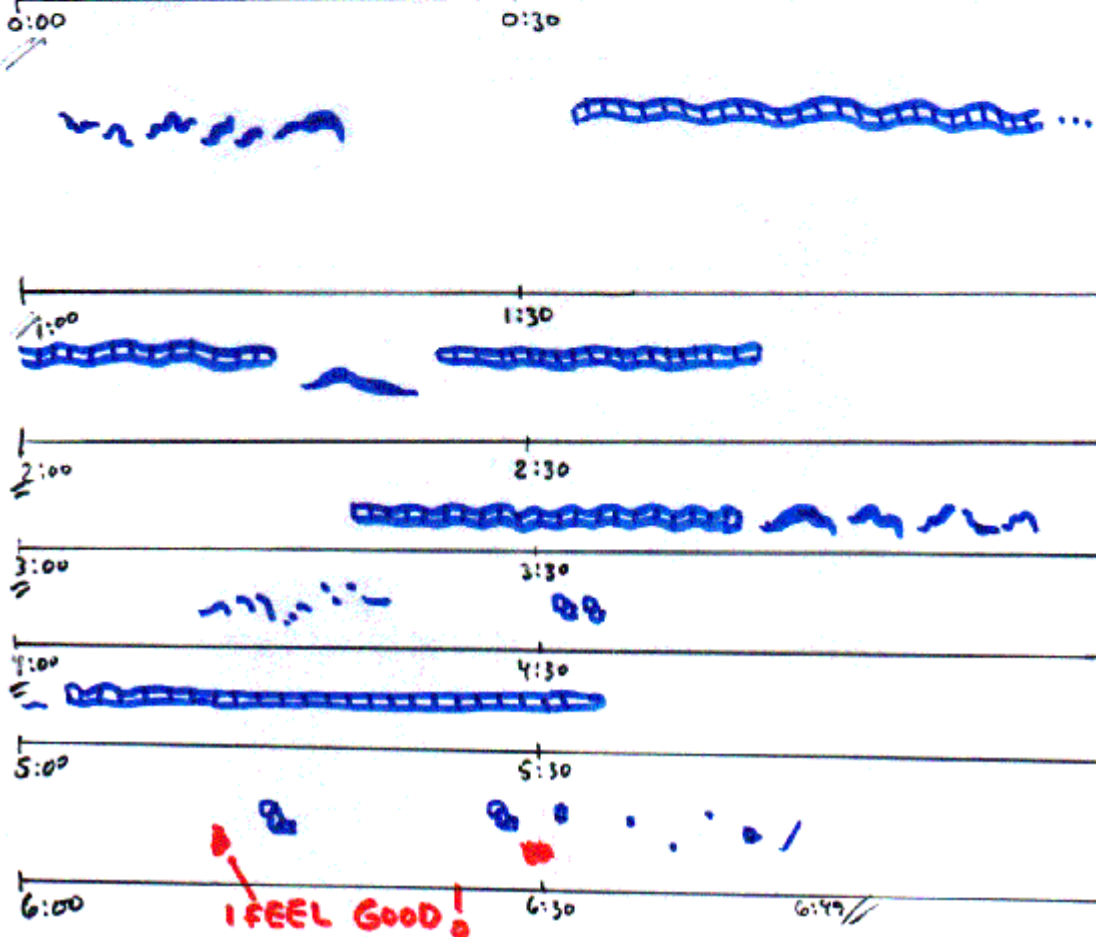
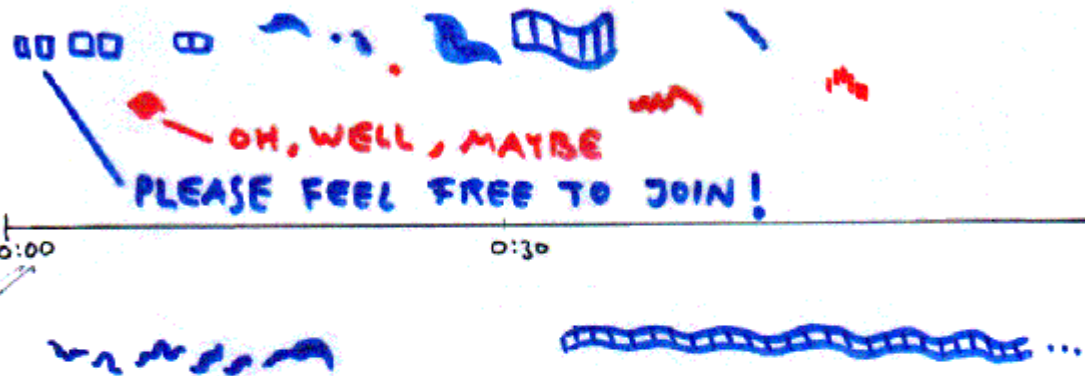
 MOUTH
ORGAN

 VOICE

CLIENT :

 etc. VOICE

 XYLOPHONE



Aber schon in der nächsten Musiktherapiestunde war die Herausforderung für mich eine andere. Lone spielte diesmal viel, und ich änderte entsprechend dieser neuen Tatsache mein Spiel, ich spielte in Perioden einmal regelmässig und kräftig, dann insistierend, aber immer mit Pausen wie "Bitte, lass mich hinein".

"Bitte, lass mich hinein" (20/3 01)



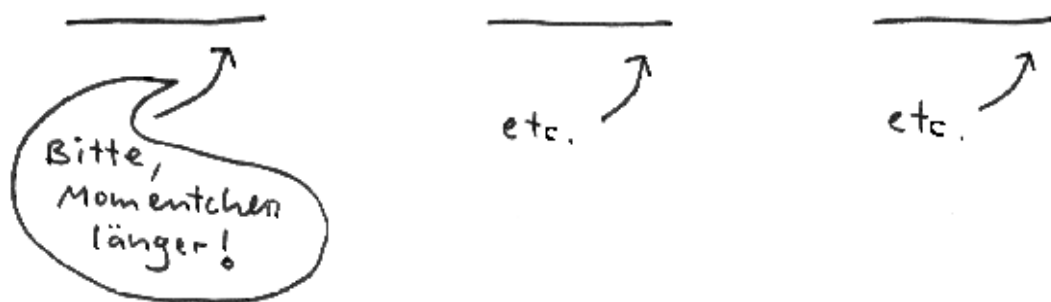
Etwas ähnliches trug sich auch später vor, die Elemente sind hier aber kräftige Aufrufe, die sich dann verdünnern, sobald Kontakt erreicht wird - wie "Hör' auf mich!".

"Hör' auf mich!" (4/12 01)



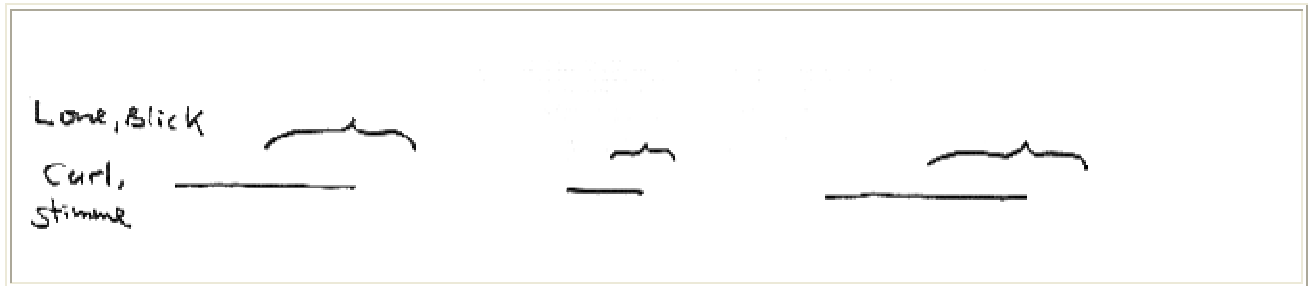
Im nächsten Beispiel ist eine gewisse "höfliche" Aufmerksamkeit von ihr erreicht. Wenn ich spiele, sieht sie auf mich, und ich kann die Perioden vorsichtig ausdehnen - wie "Bitte, Momentchen länger".

"Bitte, Momentchen länger!" (29/1 02)



Im letzten Beispiel habe ich ihr Xylophon weggenommen und verwende nur meine Stimme, während sie besonders mit ihrem Blick antwortet; sie könnte aber auch ab und zu die Stimme verwenden - siehe Illustration 'Stimme und Blick'.

Stimme und Blick (30/4 02)



Das waren also unterschiedliche Strategien für mein eigenes Improvisieren mit Lone, die bestimmte konkrete Situationen entsprachen.

EINIGE MUSIKTHERAPIERELEVANTE STRUKTURPRINZIPIEN

EINIGE MUSIKTHERAPIERELEVANTE

STRUKTURPRINZIPIEN

- 1) Punktueller Aufbau: Punkte, Fragmente, Impulse die sich addieren und aufeinander reagieren
- 2) Dialog: Äusserungen wechseln regelmässig
- 3) Polyphonie

Unsere Sprache ist scheinbar sehr an Regeln gebunden. Doch die Umgangssprache ist anders als die Schriftsprache. Es geht hier nicht so sehr um wohlgeformte Sätze, die der Grammatik genau entsprechen. Man kann Sätze abbrechen, verschiedene Zusammensetzungen addieren, die keinen geschlossenen Sinn bilden, Ausrufe beimischen, alles in einer dynamischen Weise. Die Umgangssprache ist improvisierter, strukturell ist sie mitbestimmt von einem additiven Aufbau und von Impulshaftigkeit.

Seit 1000 Jahren war die Musik weitgehend von Text und Metrik beherrscht. Die Strophenstruktur von Liedern reichte bis in den Themen der grossen Symphonien hinein und gilt immer noch als Modell für das Normale. Es scheint aber, dass die unmittelbare musikalische Kommunikation anders arbeitet, als sei sie eher mit der Umgangssprache vergleichbar.

Impulse können unsere unmittelbare Gefühle besser ausdrücken - ebenso tragen sie dem schnellen Wechseln von Gefühlen Rechnung. Seit Anton von Webern, insbesondere seit der neuen Musik der 50er Jahre und als ein bis jetzt in frei improvisierter Musik sehr verbreitetes Strukturprinzip, kennen wir die pointillistische oder punktuelle Spielweise. Die

kleinen Punkte - Impulse - können individuell verschieden sein, und mit ihrer Hilfe können sehr schnell verlaufende Prozesse entstehen.⁽⁴⁾ Bemerkenswert ist, dass das Lachen (wie das Weinen), wohl eine Grundform menschlicher Ausdruck, punktuell strukturiert ist. Es ist auch sehr ansteckend und lädt zu 'Kettenreaktionen' ein.

Langsame, 'responsoriale' Dialoge wie in verbaler Sprache gibt es auch. Und schliesslich ist es sehr interessant zu betrachten, wie der klassische Begriff von Polyphonie in der improvisierten Musik einen ganz neuen oder vielmehr ursprünglicheren Sinn bekommt. Eine vom Komponisten vorgestellte und seither von den Musikern reproduzierte Polyphonie ist ja noch nicht vollständig mit den Aspekten unseres Wortsinnes vergleichbar. Erst wenn die einzelnen Stimmen auch real selbständig werden, kommt die Mehr-Stimmigkeit im wörtlichen Sinne zum Ausdruck und kann ihre Pluralität völlig entfalten.

MUSIK ALS EINE SPRACHE (UND WAS WIR DAMIT TUN)

Beschreiben wir die Musik ganz konsequent als Ausdruck oder als Struktur führt das zu wissenschaftstheoretischen Paradoxen:

MUSIK ALS AUSDRUCK	MUSIK ALS STRUKTUR
Spiegelt den psychischen Prozess - eine individuelle Sprache	Musik ist eine objektivierte Grösse kollektiver Natur, mit noch nicht genützten (immanenten) Möglichkeiten
Die Musik kommt von Innen, von selbst	Musik kommt durch Aufmerksamkeit und menschliche Tätigkeit
Musik ist relativ, ein Mittel zum Zweck	Musik ist eine Lebensform, die man nicht zu etwas anderem übersetzen kann und die man nicht zu etwas anderem reduzieren kann
Improvisationen sind unwiederholbar, sagen etwas aus über hier und jetzt.	Improvisationen sind gesetzmässig, können daher im Prinzip wiederholt werden bei Formulierung des Spielregels - auch von anderen. Sie sind Entdeckungen, sagen etwas aus über menschliche Erlebnismöglichkeiten

Diese Aussagen sind scheinbar unvereinbar, es wäre doch auch unstimmgig, für nur eine Seite Partei nehmen zu wollen. Die Sprachtheorie hat sich längst daran gewöhnt, dass das Individuelle das Kollektive (oder Allgemeine) nicht ausschliesst.⁽⁵⁾ Die Sprache hat sowohl allgemeine wie auch individuelle Züge und dies signalisiert uns die Möglichkeit, mit einer umfassenderen Betrachtung vorwärts zu gelangen. Bildhaft könnte man sagen, um durch den Dschungel musiktherapeutischer Prozesse erfolgreich zu kommen, braucht man zwei Formen von Spezialwissen: der Musiker ist ortskundig mitten im Spiel und kann den

direkten Weg finden. Der Therapeut besitzt aber den Kompass für die übergeordnete Richtung der Reise.

Zum Schluss möchte ich den Leser auffordern, darüber nachzudenken, was in den 'Freiräumen' der Improvisationen passiert - aus dem Blickwinkel der konkreten Musik gesehen. Ich glaube, es gibt für den Therapeuten viele tatsächliche Ideen, Überlegungen und Entschlüsse, aber auch Revisionen dieser Entschlüsse. Und zwar sowohl vor der Therapiestunde als auch in der Realzeit während des Spiels. All das kann man als Strukturüberlegungen oder als 'Komponieren mit der Improvisation' betrachten. Damit meine ich keineswegs, dass mehr oder zwangsläufig anders strukturiert werden sollte, sondern ich glaube, dass dieses Gebiet unsere Aufmerksamkeit verdient. [\(6\)](#)

LITERATUR:

BERGSTRØM-NIELSEN, CARL.

- 1979: Undersøgelser omkring eksperimentbegrebet og eksperimentets rolle i vestlig kunstmusik efter 1945, Magisterarbeit (Manuskript), Universität Kopenhagen.
- 1980: "Debatten om seriel musik i 50-erne". Manuskript. Eine Untersuchung auf Basis des Pressearchivs in der Internationalen Musikinstitut Darmstadt.
- 1996: "Wie die Komponisten ihre Musik liebten. Klangsensualismus als wesentliches Merkmal des frühen Serialismus", in: MusikTexte 62/63, 115.

JAKOBSON, ROMAN.

- 1960: ["Linguistics and poetics"] "Closing statement", in: Style in language (ed. T.A. SEBEOH), New York

JOHNSON-LAIRD, PHILIP N.

- 1991: "Jazz improvisation - A theory at the computational level" in: Representing musical structure (ed.: HOWELL, PETER; WEST, ROBERT; CROSS, IAN), Academic Press, Salisbury.

SCHEIBY, BENEDIKTE B. / PEDERSEN, INGE N.

- 1981: Musikterapeut - Musik - Klient. Erfaringsmateriale fra den 2-årige musikterapeutuddannelse i Herdecke 1978-80. Aalborg Universitetsforlag, Aalborg.

STOCKHAUSEN, KARLHEINZ.

- 1959: "Musik und Sprache" in: Die Reihe 6, S. 58.
- 1971: TEXTE III. DuMont, Köln.

LEKFELDT, JØRGEN.

- 1991: Sölle og Stockhausen - musikkens teologi og teologiens musik [Sölle und Stockhausen - Musik der Theologie und Theologie der Musik]. Mit einer deutschen Zusammenfassung. Schönberg, Viborg.

LEVAILLANT, DENIS.

- 1981: L'Improvisation Musicale. Editions Jean-Claude Lattés (Serie Musique et Musiciens), Biarritz.

NOTEN:

1. SCHEIBY, BENEDIKTE B. / PEDERSEN, INGE N. 1981: 92-98.

2. Eine Hauptstelle bei Stockhausen bezüglich Definition der Methode ist dies: "Alles Separate zunächst in ein möglichst bruchloses Kontinuum einzuordnen; und dann die Verschiedenheiten aus diesem Kontinuum herauszuarbeiten und zu komponieren", STOCKHAUSEN: 1959, 58. Die Interpretation serieller Methode gründet sich übrigens u.A. auf BERGSTRØM-NIELSEN: 1979 wo der Verfasser Begriffe aus ausgewählten Artikel aus den fünfziger Jahren untersucht und kommentiert. Ein Resume davon ist als BERGSTRØM-NIELSEN: 1996 erschienen. Die Betrachtung in LEVAILLANT: 1981 über "Le fait sonore brut" (S. 100f) konvergiert gut hiermit.

3. Das serielle Musikdenken ist Produkt der unmittelbaren Zeit nach 1945. Auf unterschiedliche Weise kamen utopische Visionen zum Ausdruck. Z.B. äusserte sich Stockhausen über die serielle Gleichberechtigung der Elemente und Parameter als eine Analogie zum Individuellen, dass in äusserster Differenziertheit enthalten sein sollte im Kontext des Kollektiven. (Siehe dazu STOCKHAUSEN: 1971, Programmnote zu "Punkte", S. 13. - LEKFELDT: 1991 hat diese Aspekte ausführlich behandelt. Näheres zu historischen Details in BERGSTRØM-NIELSEN: 1980. Indessen wurde diese Musik zum Prügelknaben in der öffentlichen Debatte, wonach eine Selbstdistanzierung der Komponisten üblich wurde. Mit dem Denken in Parametern machte man aber in Wirklichkeit einfach weiter. Handwerklich besteht in hohem Grade Kontinuität, die angebliche Trennung zwischen seriell und "postseriell" ist weitgehend illusionär. Ein Problem dürfte es aber für die Musikgeschichtsschreibung sowohl als für das Musikleben sein, dass hier utopische Ideen

aus der Musikgeschichte vergessen und geradezu vertrieben wurden. Es gibt da ein Stück gemeinsamer, europäischer und unbewältigter Vergangenheit. Wiederentdeckung utopischer Gehalte in serieller Denkweise und sonstwo wäre doch kaum zu fürchten, sondern würden viel Erbauliches an den Tag bringen!

4. Während meines Vortrags anlässlich des Internationalen Symposions "Musiktherapie im Exil. Am Beispiel der Pianistin, Komponistin und Musiktherapeutin Vally Weigl (1894-1982)" am 28. Mai 2001 benutzte ich an dieser wie auch an anderen Stellen klingende Beispiele.

5. Ein sehr klassischer und nützlicher Text ist JAKOBSON: 1960. Die generative Grammatik von Noam Chomsky ist auch ein wichtiges Modell für eine analytische Betrachtung, die sich an den kreativen Gebrauch von Umgangssprache orientiert. JOHNSON-LAIRD: 1991 exemplifiziert Aspekte davon in einem Kontext, der von improvisierter Musik ausgeht.

6. Für Diskussionen über dieses und andere Themen bin ich gerne bereit. Man kann Kontakt aufnehmen mittels meiner Homepage, die auch verschiedene weitere Texte enthält: www.intuitivemusic.dk/intuitive/imapil.htm

*